



CLASSIQUES
GARNIER

CHAILLOU-AMADIEU (Christelle), « “Faire gaia chanso” : la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 26, 2013 – 2, p. 57-68

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0065](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-2934-7.p.0065)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2014. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

« Faire gaia chanso » : la tradition des troubadours, un art de faire entre musique et littérature

Abstract : Located between music and literature, troubadour song displays complex compositional techniques despite its apparent simplicity. This essay defines the question of the relationship between text and music while highlighting the complexity of manuscript transmission. The temporal and sometimes spatial distance between written codification and troubadours' tradition implies a distance between creation and writing, one that is brought out by manuscript variants, both literary and musical. Form, the main meeting point between text and music, is essential to the dissemination of the individual work. The insertion of poetic and melodic motifs is honed in order to « faire gaia chanso », to make a song both new and imprinted by the tradition of earlier masters.

Résumé : Entre musique et littérature, la chanson du troubadour présente des techniques de composition complexes, malgré une apparente simplicité. Cette étude a pour perspective de circonscrire la question des rapports entre créations littéraire et musicale. La distance temporelle et parfois spatiale entre la consignation écrite et la tradition des auteurs implique un écart entre création et écriture, souligné par la problématique des variantes, qu'elles soient poétiques ou musicales. La forme, principal point de rencontre entre texte et musique, est un vecteur essentiel à la diffusion de l'œuvre. L'insertion de motifs mélodiques et poétiques connus sont travaillés afin de « faire gaia chanso », d'élaborer une composition nouvelle tout en étant dans la continuité de la tradition des maîtres antérieurs.

De toute évidence, l'art poétique des troubadours était chanté. La multitude de citations à propos de l'exécution vocale dans les textes des chansons ne laissent aucun doute à l'assimilation entre poésie et chanson. Les auteurs emploient ainsi un vocabulaire faisant référence à un savoir-faire musical et poétique¹. Le chant peut être évoqué explicitement (*cant, canso, chantar*, etc.) ou implicitement par des métaphores telles que celle de l'oiseau. Le poète se compare parfois à lui lorsqu'il évoque le travail de son doux chant ou pour faire référence au renouveau printanier. Jean-Marie Fritz distingue à ce propos trois grandes configurations de référence à l'oiseau : il est soit une « composante du décor printanier », « rattaché au je lyrique » ou « sujet du procès qui met en jeu le poète »². Pour Michel Zink, les oiseaux « sont la voix de la nature à laquelle répond la voix du poète »³. Faire une chanson aux XII^e et XIII^e siècles suppose aussi de posséder une double compétence d'auteur et de musicien. La qualification de « compositeur » est toutefois peu

¹ Voir E. Aubrey, « References to Music in Old Occitan Literature », *Acta Musicologica*, 61, 1989, p. 110-149.

² J.-M. Fritz, *La cloche et la lyre : pour une poésie médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, 2011, p. 356.

³ M. Zink, *Nature et poésie au Moyen Âge*, Paris, Fayard, 2006, p. 150.

adéquate car, d'une part, l'auteur ne se considère pas comme tel : il est celui qui « trouve », « fait », « tisse » des chansons, évoquant par ces expressions une simultanéité d'invention entre texte et musique. D'autre part, les sources musicales manuscrites sont postérieures de plus d'un siècle aux premiers troubadours. Cela implique de ne pas les considérer comme des partitions musicales, c'est-à-dire des supports employés pour l'exécution de l'œuvre reflétant la volonté des auteurs. Les témoins musicaux constituent une consignation tardive élaborée a posteriori d'un art présent depuis plus d'un siècle dans le sud de la France. Autrement dit, la tradition musicale antérieure aux quatre manuscrits musicaux reste largement inconnue⁴. Il est donc tout à fait possible que les scribes aient modifié les mélodies, les aient écrites même. La tradition des troubadours se distingue alors de celle des manuscrits, impliquant une difficulté sur la définition de ce qu'a pu être la parole du poète. Des variations sémantiques, syntaxiques, linguistiques et mélodiques en témoignent. Selon la spécialité qui est la nôtre, musicologue ou spécialiste des textes, la tradition peut toutefois être appréhendée de manières diverses avec une finalité parfois bien différente. La question est donc de savoir ce que nous livrent les sources, si elles ne peuvent pas être inscrites comme une parole fidèle de la tradition.

Troubadours et tradition écrite

Musique et littérature s'unissent seulement dans quatre chansonniers. La tradition manuscrite ne présente donc qu'une minorité de chansons avec une notation musicale. Cette absence peut être interprétée de différentes manières. Elle peut signifier une moindre importance de la mélodie dont la notation dépend du lieu de consignation et de l'époque (dans le cas de témoins tardifs, car compositions musicale et poétique commencent à se distinguer au cours du XIV^e siècle), de la présence ou non de scribes connaissant la musique et, enfin, de la circulation des mélodies. Pour la dernière explication, les manuscrits musicaux, notamment R et G⁵, illustrent bien ce problème. La quantité importante de portées laissées vides sous-entend une absence de modèle quel qu'il soit, malgré un désir de noter la musique.

Les variantes, loin d'être la principale préoccupation des musicologues médiévistes à propos de ce répertoire, constituent un élément essentiel de la recherche en philologie romane. En effet, la *varia lectio* permet de retracer la tradition manuscrite en établissant des familles de manuscrits. Ce travail présente pour objectif, entre autres, de se rapprocher de ce qu'a pu être la parole de l'auteur. La « faute » du scribe constitue dans cette optique un élément précieux pour le philologue, qui voit en elle un moyen de remonter la tradition de la chanson. Pour le musicologue, la tâche est quelque peu différente car la lecture des variantes pose d'autres problèmes. Si deux fautes identiques permettent de toute évidence au philologue de créer un lien entre deux supports, la variante musicale est, en grande partie, impossible à déterminer comme telle. Cependant, à de nombreuses reprises,

⁴ Les chansons de troubadours avec mélodies sont regroupées dans quatre chansonniers écrits entre 1230 et 1350 : R (Paris, BnF, fr. 22543), G (Milan, Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.), W (Paris, BnF, fr. 844) et X (Paris, BnF, fr. 20050). R, W et X ont fait l'objet d'une numérisation et sont accessibles sur le site www.gallica.fr.

⁵ Voir note précédente.

les musicologues furent tentés par la perspective de retracer la version la plus proche de l'auteur. C'est ainsi que dans le volume 1 de son *Der musikalische Nachlass der Troubadours*⁶, Friedrich Gennrich propose une nouvelle mélodie créée à partir de toutes les versions⁷. Si la méthode permet de donner une possibilité de ce qu'a pu être la version originale, elle constitue néanmoins une hypothèse peu fiable.

On désigne par variante musicale une mélodie attribuée à un même texte. Du moment que le texte désigne une autre chanson, la reprise intégrale ou fragmentaire d'une mélodie relève du *contrafactum*. Contrairement aux textes, où les fautes semblent plus ou moins évidentes, les variantes mélodiques soulignent davantage diverses possibilités. En d'autres termes, indiquer une faute est extrêmement difficile car la variante constitue dans la plupart des cas une manière de varier un discours musical, plutôt qu'une erreur. Quatre types de variantes mélodiques peuvent ainsi être données :

1. En fonction du manuscrit, un poème semblable est parfois assorti de deux, voire de trois mélodies différentes. Dans ce cas, les points communs sont rares, même s'il est possible que les mélodies exposent une forme semblable.
2. Les mélodies entretiennent parfois entre elles des liens avec la reprise de petits motifs, mais présentent en grande partie une courbe musicale différente.
3. Les mélodies peuvent comporter entre elles un rapport de transposition. La courbe musicale est sensiblement la même et le caractère de la mélodie est ici conservé.
4. Dans d'autres cas, les mélodies n'observent que de petites modifications.

L'exécution musicale de la chanson telle qu'elle le fut à l'époque du troubadour et la difficulté à déterminer ce qui sépare la tradition manuscrite de ce qu'a pu être la version de l'auteur sont donc deux préoccupations essentielles des spécialistes. À celles-ci s'ajoute l'absence de textes théoriques à propos du savoir-faire dans la chanson en langue vernaculaire. Comment s'allient musique et littérature ? Les traités des XIII^e et XIV^e siècles sur l'art de *trobar*, comme le nomme eux-mêmes les auteurs, ne rapportent en grande partie que des éléments poétiques et linguistiques. Dante est le premier à évoquer la composition musicale des troubadours. Ce grand admirateur de la poésie provençale l'évoque cependant essentiellement d'un point de vue formel⁸. Il distingue notamment deux catégories de strophes, lesquelles se distinguent par la présence ou non de répétitions

⁶ Voir F. Gennrich, *Der musikalische Nachlass der Troubadours. Kritische Ausgabe der Melodien*, Frankfurt, Gennrich, 1958-1965, vol. 1.

⁷ Sur ce point, voir C. Chaillou, « Le problème des variantes musicales aux XII^e et XIII^e siècles : édition et étude des quatre versions musicales de la chanson *Fort chosa es que tot lo major dan* du troubadour Gaucelm Faidit », *Mélanges de l'École française de Rome*, 125, 2013.

⁸ Dante Alighieri, *De l'éloquence vulgaire*, trad. du latin par Frédéric Magne, Paris, La Délirante, 1985, p. 53.

musicales⁹. Dante indique ainsi implicitement la prédominance de la forme musicale et son adéquation avec l'aspect métrique (notamment la *diesis*, c'est-à-dire la coïncidence musicale et métrique dans la séparation de la strophe en deux unités). Le *De vulgari eloquentia* montre également, selon Claudio Galderisi, que la chanson est « l'art de composer des paroles harmonieusement liées aux sons par le rythme »¹⁰. La mélodie, selon l'auteur, pourrait éclaircir la compression du texte¹¹.

Comme nous l'avions évoqué dans l'introduction, avant Dante le lien entre littérature et musique est principalement évoqué sous la forme de métaphores. Dans ses chansons, le troubadour se qualifie davantage avec un vocabulaire d'artisan et compare son art avec celui de l'oiseau¹². Si le poète aspire à imiter le chant de l'oiseau, il n'en est rien d'un point de vue musical. L'analogie entre l'Homme et le monde animal se borne à la volonté de séduire par le chant, où la réussite de l'un et de l'autre est subordonnée à un entraînement vocal intensif. La musique ne semble pas être une illustration du texte¹³. De fait, cela est logique dans le monde médiéval où l'on ne peut pas imiter la création. Cependant, le chant de l'oiseau observe une structure musicale complexe, comme celui du rossignol. Pour se démarquer de ses congénères et ainsi attirer les faveurs des plus belles, il répètera son chant afin de peaufiner la complexité de sa structure. Peut-être est-ce là l'objet de l'analogie entre le poète et l'oiseau, lorsqu'elle concerne le façonnement et l'exercice du chant.

Tradition et problèmes d'interprétation : musicologie et philologie

Les témoins musicaux et les sources annexes (les traités) indiquent en définitive une évidence du lien entre littérature et musique. Quant aux variantes, elles manifestent une distance entre l'écriture et l'exécution musicale. Le souci de la forme s'associe à une volonté de transmettre la chanson, dont le travail d'entraînement, à l'image de l'oiseau, a pour perspective de séduire la personne désirée.

⁹ Voir C. Chaillou, « Musique et poésie dans l'œuvre de Gaucelm Faidit », dans *Gaucelm Faidit, amours, voyages et débats. Cahier Carrefour Ventadour 2010*, Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2011, p. 138 (p. 133-148).

¹⁰ C. Galderisi, « Le chant entre diffraction linguistique et empreinte mémorielle », *Chanson pouvez aller pour tout le monde. Recherches sur la mémoire et l'oubli dans le chant médiéval en hommage à Michel Zink*, éd. C. Galderisi et A. M. Babbi, Orléans, Paradigme, 2001, p. 44 (p. 43-65).

¹¹ C. Galderisi, *art. cit.*, p. 53 : « cette beauté de la chanson est, pour le poète, la chanson elle-même : sa forme première, la construction de ses phrases, l'ordre de son discours, l'harmonie de ses parties. Cette beauté est celle de la fusion du verbe et du son en un langage nouveau qui s'adresse au monde, pour que le monde – mais, dans les rimes 'pierreuses', la *domna* aussi fait partie de ce monde – entende à travers son harmonie, ce que l'obscurité des mots, leur sens second, pourrait éventuellement lui cacher : le chant *uchronique* du poète. »

¹² Le poète rapproche ainsi son art du travail manuel, du *labora* et non de l'activité intellectuelle.

¹³ Voir C. Chaillou, « L'oiseau et la musique dans la poésie lyrique profane des XII^e et XIII^e siècles », *Les oiseaux chanteurs. Sciences, pratiques sociales et représentations en Europe du Moyen Âge à nos jours* (actes à paraître).

Depuis le Moyen Âge, la fascination pour les troubadours ne faiblit pas, et on ne compte plus les ouvrages de référence musicaux ou littéraires. Avec la naissance des sciences philologiques puis de la musicologie, les troubadours constituèrent ainsi un objet d'étude où l'on sépara généralement les études textuelles des études musicologiques. Au vu de l'exposé de la première partie, on peut s'étonner d'une telle rigidité disciplinaire pour l'étude d'un courant entre littérature et musique. Tous les spécialistes s'accordent cependant à le reconnaître comme tel, en ayant généralement un regard assez réducteur pour la discipline connexe.

Le siècle et demi qui sépare les premiers auteurs du début de la tradition des chansonniers musicaux est problématique et suscite encore à l'heure actuelle des débats passionnés. S'il est fort probable que les chansons furent élaborées dans un premier temps sans support écrit, les modes de diffusion du *corpus* sont loin d'être connus. Avant le programme de consignation des chansonniers, la transmission s'est-elle faite oralement comme l'affirment avec passion une partie des musicologues médiévistes, voire des ethnomusicologues, ou sous la forme de feuillets comme le pensent la quasi-totalité des philologues ? Le différend, manifestement disciplinaire, est compréhensible. Dans leur quête respective de la connaissance de la tradition, les musicologues ne peuvent pas se détacher de l'aspect sonore, donc de l'oralité, et le philologue du livre, de la matière et de l'aspect textuel. Loin d'être opposées, ces deux conceptions semblent indissociables.

Les chansonniers musicaux

Si la parole du poète ne peut être retrouvée avec exactitude dans les chansonniers, ces recueils reflètent néanmoins un savoir-faire et donnent de précieuses indications sur la genèse du façonnement des chansons. Une des tâches du musicologue est de rendre interprétable ce *corpus* ; la transcription en notation moderne ainsi que l'analyse structurelle de la courbe musicale et du rythme impliquent d'effectuer des choix. Toute proposition de transcription est, par conséquent, subjective. Pour l'édition du texte, s'ajoute le choix du témoin et donc des variantes.

La mélodie est monodique et écrite uniquement avec la première strophe de la chanson. Aucun accompagnement instrumental n'est noté, laissant ainsi une part importante de recreation de la part des interprètes modernes. La présentation de la transcription implique d'ores et déjà de se poser la question de privilégier celle du manuscrit ou la lisibilité de l'interprète moderne. Par exemple, les chansonniers R et G n'adoptent pas la même présentation. Dans R (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543), les portées musicales comptent quatre lignes et la strophe musico-poétique est présentée comme de la prose. G (Milan, Biblioteca Ambrosiana R 71 sup.), en revanche, comporte des portées à quatre, cinq, voire six lignes avec un alignement des vers, c'est-à-dire placés les uns en dessous des autres. La mélodie suit dans ce cas l'alignement des syllabes. Pour un confort de lecture, il est maintenant de rigueur d'aller à la ligne entre chaque vers, de transcrire la mélodie en clef de *sol* et de renoncer aux clefs d'*ut* et de *fa*.

Le rythme constitue certainement le point le plus délicat et fait obligatoirement l'objet d'une interprétation¹⁴. Dans les chansonniers, il y a un décalage entre le système de notation en usage au temps de consignation (mesurée selon les modes rythmiques) et le moment où elles ont été élaborées. À l'heure actuelle, c'est une question qui n'est pas résolue, même si on a pu au cours du siècle dernier renoncer à certaines théories. La notation du rythme dans les chansonniers semble incohérente ou, du moins, possède un système que nous ne saisissons pas encore. À la théorie modale, selon laquelle les mélodies de troubadours seraient mesurées à la manière du motet, succède celle d'Henrik van der Werf où chaque syllabe aurait la même durée (déclamation libre¹⁵). Ces deux théories extrêmes – consistant, pour la première, à une recreation en décalage temporel avec la *fin' amor* et, pour la seconde, à exclure la possibilité d'une quelconque mesure (même celle de l'accentuation) – ne sont pas convaincantes. Cependant, l'hypothèse d'une existence parallèle des deux traditions (mesurée et non-mesurée) n'a, à notre connaissance, pas encore été soulevée¹⁶. Soulignons en outre que selon le système adopté, l'interprétation et la compréhension du texte en seront considérablement modifiées. En bref, la notation sans rythme et respectant la découpe des vers reste à l'heure actuelle la présentation la plus adéquate pour les chercheurs et les musiciens¹⁷.

« Faire gaia chanso » : éléments de réponse

Si le rythme des mélodies est une question encore débattue, la question du savoir-faire a fait l'objet d'une littérature abondante. Des travaux d'une grande ampleur ont permis un nouveau regard sur ce *corpus*¹⁸. Le plus synthétique est celui d'Elizabeth Aubrey. Ouvrage de référence, il a le mérite de traiter de l'ensemble des questions musicologiques aussi bien sur la tradition musicale que les formes, le style, le genre ou encore les liens entre texte et musique. L'ouvrage met donc en perspective un ensemble de problématiques avec des éléments de réponses sur le savoir-faire du troubadour. Antoni Rossell a, de son côté, largement traité de l'oralité et de la tradition chantée et, plus précisément, de celle de l'interprétation. Il effectue parfois un parallèle avec la tradition populaire, se rapprochant ainsi des

¹⁴ Voir à ce propos J. Haines, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères : The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 210-234.

¹⁵ Voir R. Lug, « Das 'vormodale' Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés », *Archiv für Musikwissenschaft*, 52, 1995, p. 21 (p. 19-65). Son exemple 2 donne quatre formes de transcription musicale de la version de R de la chanson PC 323,15, datant de 1895 (Restori), 1959 (Gennrich), 1958 (Angles) et 1979 (de la Cuesta). L'exemple montre très bien les différentes théories : binaire, mesurée et déclamée.

¹⁶ Cette hypothèse fait l'objet d'un travail en cours (voir C. Chaillou et O. Floquet, « Musique mesurée ou non mesurée ? Le problème du rythme dans les monodies médiévales en langues vernaculaires », *Les liens texte/musique au Moyen Âge : échanges interdisciplinaires autour des processus de création*, Poitiers, 16-18 mai 2013, actes à paraître).

¹⁷ C'est le système choisi notamment par H. Van der Werf et E. Aubrey.

¹⁸ Voir, entre autres, les travaux d'H. Van der Werf, E. Aubrey, J. Haines, A. Rossell, M. Switten, V. Pollina ou de G. Le Vot.

études croisées entre musicologie médiévale et ethnomusicologie¹⁹. Cette dernière optique de recherche se veut avant tout structurale avec une recherche des procédés cognitifs sur la création et la réception de la chanson.

Si les sources ne révèlent rien de théorique sur les modes de création, l'analyse simultanée des textes et des mélodies donne quant à elle trois principaux rapports entre le poème et la mélodie : la forme, la progression discursive et les modes de façonnement des motifs. La structure de la mélodie appuie souvent celle de la strophe poétique. Au sein de celle-ci, l'auteur souligne parfois à l'aide de contrastes (métrique, courbe musicale, répétitions musicales, changement de modes ou de rimes, etc.) le moment sémantique important ou une division interne de la strophe. Dans la *canço* ou le *sirventès* principalement, le poème adopte généralement la forme du discours avec une progression et une démonstration des idées au fur et à mesure des strophes pour aboutir à une péroraison, cela dans l'objectif de convaincre de son amour et de son talent. La musique opte fréquemment pour un fonctionnement similaire. Une idée peut être donnée dans le premier vers et faire l'objet d'une progression jusqu'à la fin de la strophe. Un quatrième lien s'instaure aussi comme une évidence : quel est le rapport entre le rythme musical et la métrique du texte ? C'est une question qui mériterait une étude à part entière et qui ne sera pas traitée dans la présente étude.

Mise en forme

Pour Elizabeth Aubrey, la structure de la chanson se réduit à trois éléments fondamentaux : le nombre de syllabes par vers, le nombre de vers par strophe et le

¹⁹ Voir A. Rossell : « Cançó, tradició i identitat », *Revista de Catalunya*, 34, 1989, p. 110-118 ; « Epica i Música : Una propostapràctica », *Revista de Catalunya*, 43, 1990, p. 93-101 ; « A sod'alba », *Studia in honorem Prof. Martí de Riquer*, Barcelona, Ed. dels Quadernscrema, 1991, p. 704-722 ; « Le 'pregon' : survivance du système de transmission oral et musical de l'épopée espagnole », *Cahiers de littérature orale*, 32, 1992, p. 159-177 ; « Aspects mélodiques et structurels dans les chansons du troubadour limousin Gaucelm Faidit », *Anuario musical*, 47, 1992, p. 1-37 ; « Le répertoire médiéval galicien-portugais : un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique », *Cahiers de littérature orale*, 43, 1998, p. 113-130 ; « Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese », *La liricagalego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, éd. D. Billy, P. Canettieri, C. Pulsoni, A. Rossell, Rome, Carocci Editore, 2003, p. 167-222 ; « Les Cantigas de Santa Maria : stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique », *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches*, éd. par D. Billy, F. Clément et A. Combes, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, p. 231-250 ; « Oralité et lyrique troubadouresques : texte et musique », *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981-Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives, Actes du neuvième Congrès International de l'AIÉO, Aix-la-Chapelle, 24-31*, éd. A. Rieger, Aachen, 2011, p. 487-503. Ainsi que A. Rossell et R. Medina, « Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística », *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 14, 2008, p. 3-27.

schéma strophique rimique²⁰. D'un point de vue mélodique, les formes strophiques firent l'objet d'une classification par Friedrich Gennrich²¹. Cependant, Elizabeth Aubrey souligne avec justesse que le seul paramètre pris en considération dans cette classification est la répétition musicale à l'échelle du vers²². Par exemple, la forme qu'il qualifie de *Kanzone*, dans le cas d'une strophe à huit vers, met en relief la répétition de la musique des vers 1 et 2 (A) aux vers 3 et 4 (A ou A') avec une seconde section différente et sans répétition musicale (B). Elizabeth Aubrey a donc raison d'ajouter que ce seul critère n'est pas suffisant et que les intervalles, la modalité, les motifs musicaux (répétitions musicales à l'échelle de plusieurs syllabes) et les cadences, peuvent également être des éléments interférant dans la mise en forme de la strophe.

D'apparente simplicité, les mélodies de troubadours trouvent un intérêt avec le texte. Les chansons sont avant tout conçues pour être comprises, mémorisées et diffusées. L'embellissement sonore du texte va donc dans ce sens. L'aspect formel s'instaure ainsi comme un vecteur de réussite de la chanson. Le schéma métrique, les cadences, la courbe mélodique, les répétitions musicales s'imbriquent afin de faire sonner une chanson ingénieuse. Si on peut tracer quelques grandes catégories de formes musicales comme l'ont fait précédemment Friedrich Gennrich ou Elizabeth Aubrey, il est difficile, voire impossible de les délimiter selon des critères précis. Le seul critère de la répétition musicale à l'échelle du vers ne saurait suffire à circonscrire les capacités d'invention des auteurs. La « chanson est forme »²³ disait Paul Zumthor. L'expression résume bien comment aborder cette problématique. Si des procédés sont communs de chanson en chanson, c'est leur assemblage unique qui donne une forme ingénieuse et efficace.

Le schéma métrique est parfois trompeur car il met en lumière une organisation strophique pouvant être en contradiction avec celle de la mélodie. La musique souligne une structure parfois inaudible par la seule architecture poétique²⁴. Ce type de forme confirme en ce sens une imbrication des compositions musicale et poétique ; la célèbre citation de Bernard de Marti (« le texte sans la musique est comme un moulin sans eau ») montre l'intérêt de confronter les deux classements, celui de Friedrich Gennrich et celui de István Frank²⁵, très utiles séparément, mais démontrant dans leur confrontation une plus grande subtilité d'invention. Ainsi, non seulement les répétitions musicales peuvent suivre le schéma métrique, mais également s'assembler dans une forme globale. La *diesis* est mise parfois en valeur

²⁰ E. Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1996, p. 135.

²¹ F. Gennrich, *op. cit.*, vol. 2.

²² E. Aubrey, *op. cit.*, p. 136.

²³ P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 222 : « Il est en effet inexact de parler de la forme de la chanson ; ce *de* est abusif : la chanson est forme et, sans doute ne fut-elle que cela pour ceux qui la chantèrent et ceux qui l'entendirent ».

²⁴ Sur ce point, voir l'analyse de *S'anc fui belha ni presada* (PC 106,14) dans O. Cullin et C. Chaillou, « La mémoire et la musique au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49, 2006, p. 143-161.

²⁵ I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953-1957, 2 vols.

par un contraste effectué entre la première et la seconde section de la strophe. Elle peut donc être mise en œuvre par des éléments musicaux ou poétiques.

La forme générale de la strophe, souvent en deux, voire en trois sections, peut ainsi être soulignée par un événement sonore. Le passage est alors marqué à l'aide de contrastes²⁶. Cette technique est au service de la compréhension du texte, en interpellant l'auditeur sur un passage stratégique. Avec la fonction structurelle voire sémiotique, peut également se cumuler une valeur sémantique par une combinaison avec l'apogée lyrique. Ces moments sont mis en œuvre par une accumulation de micro-événements : la différence entre syllabes ornées et non ornées, un changement modal, métrique ou dans l'agencement et la sonorité des rimes, avec la présence de la/les note(s) la/les plus aigüe(s) ou de la/les note(s) la/les plus grave(s) de la pièce, etc. Il n'y a pas de procédés types : tous les éléments textuels et musicaux peuvent être employés ou cumulés dans le seul objectif d'attirer l'attention de l'auditeur vers un passage spécifique de la chanson.

« *Le texte, c'est la pratique du papier* »²⁷

Faire une chanson, c'est également s'inscrire dans une tradition et par cela même montrer que l'on maîtrise les œuvres antérieures. Les procédés d'imitation et, comme le souligne Antoni Rossell, de citation, intègrent littéralement l'œuvre²⁸. Ils relèvent des schémas métriques, du contenu poétique, des mélodies (à l'échelle du motif ou de la strophe musicale). Le son des rimes et leur agencement sont, dans ce répertoire, un moyen efficace de créer un réseau de signification. Le catalogage des formes métriques d'Isván Frank dresse un inventaire des chansons avec le même schéma métrique, et donc les études sur l'intertextualité. Avec l'exemple de la chanson *Chant e deport* de Gaucelm Faidit (BdT 167,15), Antoni Rossell montre que l'imitation métrique se combine parfois avec des résonances sémantiques²⁹. Dans le cas de la reproduction d'un même schéma métrique, la contrefaçon semble évidente. La sonorité des rimes et leur agencement renvoient implicitement à une ou plusieurs références textuelles. Les liens intertextuels dépassent quelquefois le simple schéma métrique en étant associés à des récurrences sémantiques. C'est ce que relève avec justesse Antoni Rossell³⁰. Dans la même étude, l'auteur compare la chanson de Gaucelm Faidit BdT 167,15 avec une de Bernard de Ventadorn (BdT 70,21) ayant un schéma métrique différent. Il développe ainsi l'hypothèse selon laquelle Bernard userait d'un vocabulaire similaire à Gaucelm Faidit,

²⁶ Voir C. Chaillou, « Le 'marqueur sonore' : un exemple de conjugaison subtile des mots et des sons dans l'art de trobar », *Tenso*, 25, 2010, p. 36-62.

²⁷ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 17.

²⁸ A. Rossell, « Intertextualidad, tradición literaria e imitación en *Chant e deport, joi, dompnei e solatz* del trovador Gaucelm Faidit (*mot, so y razo*) », *Actas VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1995)*, éd. José Manuel Lucías Mejías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997, p. 1367 (p. 1367-1382).

²⁹ A. Rossell, *art. cit.*, p. 1368-1369. « BdT » : selon le classement effectué par A. Pillet et H. Cartens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, 1933. Une base informatisée en libre accès sur internet a été réalisée par Stefano Asperti (www.bedt.it).

³⁰ *Ibid.*

engendrant ainsi un rapport intertextuel. Cependant, comme le souligne Glynnis M. Cropp³¹, et avant lui Roger Dragonetti à propos des trouvères³², les idées développées étaient toujours les mêmes et la valeur des auteurs se reconnaissait à leur faculté d'agencer la matière poétique.

Dans un article récent, Antoni Rossell souleva la question de la tradition mélodique de la sextine d'Arnaut Daniel et montra avec justesse le rapport entre la pièce du troubadour et le *Ludus Danielis*³³. Ces récurrences mélodiques, lorsqu'elles sont associées à des éléments textuels, jouent ainsi un rôle sur le sens de la chanson. Antoine Compagnon voyait dans la citation textuelle un travail d'ablation³⁴ et il en est ici de même pour la mélodie. Il s'exerce toutefois une différence fondamentale sur la modalité de la réception de la citation aux XII^e et XIII^e siècles, qu'elles soient musicale ou poétique : elle est destinée à l'ouïe.

Maria Louisa Meneghetti parle de la question de l'intertextualité comme véhiculant le dialogue³⁵ et distingue deux types de reprises intertextuelles. Il y aurait, selon l'auteur, la poésie formelle, fruit de l'apprentissage³⁶. L'apprenti troubadour apprendrait ainsi des formules typiques du *topos* de l'amour courtois, selon le concept de « variation sur un thème »³⁷. Cette poésie formelle suit les principes d'Aristote pour qui imiter est « dès l'enfance, une tendance naturelle aux hommes »³⁸. Une deuxième catégorie rassemble les éléments intertextuels permettant un dialogue intergénérationnel³⁹. Ici, seul le dialogue diachronique en est la motivation.

Une majorité de spécialistes s'accordent pour voir le genre du sirventès comme celui où les techniques intertextuelles prédominent⁴⁰. Sur la question musicale du *contrafactum*, il est difficile d'être aussi affirmatif. Les traités sur l'Art de *trobar* indiquent la possibilité de faire un sirventès avec une mélodie existante, sans pour cela l'établir comme une règle contraignante⁴¹. De fait, Florence Mouchet-Chaumard, dans sa thèse de musicologie médiévale sur le sirventès, a montré que les sources mélodiques en notre possession ne nous permettaient pas une telle

³¹ G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz, 1975, p. 11.

³² R. Dragonetti, *La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise, contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine, 1960, p. 541.

³³ A. Rossell, « La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BdT 29,14) : un arte fatto lirico perfetto », *Cognitive Philology*, 5, 2012, p. 14-22 (p. 1-22).

³⁴ A. Compagnon, *op. cit.*, p. 17-19.

³⁵ M. L. Meneghetti, « Intertextuality and Dialogism in the Troubadours », in Simon Gaunt et Sarah Kay éd., *The Troubadours. An Introduction*, Cambridge, 1999, p. 181 (p. 181-196).

³⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Aristote, *Poétique*, 1448b 5, dans éd. M. Magnien, Paris, 1990, p. 88.

³⁹ M. L. Meneghetti, *art. cit.*, p. 184.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186.

⁴¹ J. H. Marshall éd., *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 95.

affirmation⁴². La relative fiabilité des traités et le manque de données musicales dont nous disposons permettent de nuancer cette affirmation. Certains *sirventès* signalent la reprise mélodique (*el so de*) et il est vrai que les schémas métriques sont souvent repris de *cansos*. Cela n'indique pas pour autant l'évidence d'une mélodie empruntée.

La reprise de formules mélodiques est fréquente et peut relever, si on se réfère aux techniques du plain-chant, de l'une ou l'autre des deux catégories données par Maria Louisa Meneghetti. Le style formulaire, les mélodies-centons, permettaient la composition de mélodies nouvelles. Par exemple, une brève formule musicale pouvait donner lieu à plusieurs mélodies. La mémorisation de formules musicales types faisait partie de l'apprentissage avant que leur maîtrise permette un réel dialogue et rejoigne ainsi la deuxième catégorie. La récurrence mélodique n'est donc pas forcément liée à un contenu sémantique. De fait, des motifs musicaux de quelques syllabes se retrouvent parfois dans plusieurs chansons sans qu'il y ait un lien intertextuel évident. Dans une étude récente sur la musique et l'oiseau⁴³, j'ai pu d'ailleurs remarquer que les similarités musicales dans l'incipit de plusieurs chansons n'avaient pas de résonances flagrantes avec le texte. Le motif littéraire de l'oiseau n'était pas lié à un motif musical particulier et les ressemblances musicales difficilement interprétables, si ce n'est relevant de la première catégorie définie par Maria Louisa Meneghetti. Soulignons toutefois que l'échelle de la reprise mélodique est déterminante. Il va de soi qu'une mélodie reprise presque à l'identique fera référence au modèle.

Un discours convaincant

Hormis le fait que les motifs musicaux et littéraires font partie du « bagage » du poète en ayant été appris pendant son apprentissage ou au cours de sa carrière, l'arrangement des éléments (la *dispositio*) a également des points communs avec la manière d'assembler le poème. La forme discursive du texte est quasiment une obligation dans la lyrique des troubadours : la strophe I constitue une introduction et les strophes suivantes amplifient l'*inventio* au moyen de procédés de répétition et de figures de rhétorique. À la fin de la chanson, l'auditeur a entendu une série d'arguments dans une forme la plupart du temps très soignée. La réussite de l'auteur dépend également de sa faculté à agencer ces arguments, dont la matière poétique n'est guère originale. Cette volonté de convaincre suppose donc une disponibilité de la musique vis-à-vis du message poétique. L'agencement de la matière musicale suit un processus similaire, mais à l'échelle de la strophe. Il est à souligner que la mélodie est donnée avec la première strophe du poème, celle de l'*inventio* avec laquelle l'auteur construit le reste de sa chanson. Le fait peut paraître anodin, mais dans les chansonniers l'ordre des strophes peut être modifié selon le témoin, ou la chanson peut être donnée avec plus ou moins de strophes. Or la strophe I ne fait pas

⁴² F. Mouchet-Chaumard, *Portée et fonction du contrafactum dans la lyrique occitane médiévale : l'exemple du sirventès*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université Bordeaux III Michel de Montaigne, 2001.

⁴³ Voir C. Chaillou, « L'oiseau et la musique dans la poésie lyrique profane des XII^e et XIII^e siècles », *art. cit.*

l'objet de cette variabilité, d'où son caractère capital. Avec des procédés d'amplification (l'*elocutio*), le troubadour travaille donc ses motifs afin de créer à partir d'un matériel connu, tout comme pour son poème, une œuvre nouvelle et homogène.

Conclusion

« Faire gaia chanso » suppose, au vu de l'étude, une maîtrise savante d'un art musical et poétique. Les poésies des troubadours ne trouvent un sens qu'avec la mélodie. La diffusion des chansons et la reconnaissance des auteurs sont donc soumises à ce façonnement. La forme poétique est relevée par celle de la mélodie permettant ainsi de la rendre audible. Une forme musico-poétique ingénieuse est donc efficace si elle s'entend. Au sein de ce cadre, les matières musicale et poétique emploient des processus similaires. Les formules poétiques ou musicales, reprises le plus souvent des auteurs antérieurs, permettent la création d'une chanson nouvelle tout en s'inscrivant dans une tradition. Ces procédés d'imitation et de répétition sont communs à la musique et à la poésie, sans être simultanés. Ces techniques dépassent le cadre du genre et peuvent s'appliquer à tous sans exception. La matière poétique sera certes différente, mais son assemblage (figures de rhétorique, schéma métrique) semblable. Pour la musique, même la substance musicale ne se distingue pas d'un genre à l'autre. Le caractère monodique des pièces implique une subtilité autre que la superposition des sons et, s'il y a polyphonie, c'est entre le texte et la musique. La conception discursive de la chanson implique une volonté des auteurs de se faire écouter et une appétence du public au sens. Dans la lyrique troubadouresque, la beauté musicale dépasse par conséquent le cadre de l'harmonie des sons, car elle trouve sa grandeur dans la subtilité poétique.

Christelle Chaillou-Amadiou
Collège de France